**Joanna Stolarek**
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy w Siedlcach, Wydział Humanistyczny

# Groteska w wybranych utworach pisarzy okresu międzywojennego

Termin groteska, mimo iż został zadomowiony i zdominowany przez piśmiennictwo XX wieku, jest określeniem wieloznacznym, odnoszącym się do: kategorii estetycznej, której realizacje dotyczą utworów plastycznych, muzycznych, literackich, teatralnych czy filmowych, a ich „groteskowość" wyraża się we wzajemnym przenikaniu się i obecności fantastyki, karykatury, burleski lub satyry gatunkowej, która wskazuje właściwości stylistyczne utworu oraz do określenia nurtu w sztuce (CUDAK, PYTASZ 2008: 116). Termin „groteska", pochodzący od *grotta* (z włoskiego – podziemie, grota, jaskinia) pojawił się na przełomie XV i XVI wieku we Włoszech i oznaczał malarstwo ornamentacyjne odkryte podczas wykopalisk na ścianach podziemi Złotego Domu Nerona w Rzymie. Malarstwo to, pochodzące z I wieku n.e. mające zródła w Azji Mniejszej, charakteryzowało się połączeniem i zespoleniem motywów roślinnych, ludzkich i zwierzęcych oraz stało się obiektem naśladowania i upowszechnienia nazwy, która będzie od tej pory oznaczać wszelkie formy heterogeniczne, tworzące efekt dziwaczności, absurdu i fantazji (CUDAK, PYTASZ 2008: 117). Polscy krytycy, m. in Lech Sokół i Kajetan Mojsak, podkreślają element fantazji i odejścia od natury pojawiające się w określeniach groteski.

W przypadku literaturoznawstwa można zauważyć, że groteska w swoich rozmaitych formach jest obecna we wszystkich okresach literacko-artystycznych szczególnie tych epok, które podważają konwencje klasycystyczne oraz poddają w wątpliwość kanony estetyczne oparte na zasadach realizmu i weryzmu. W związku z tym najczęściej można zauważyć formy groteskowe w średniowieczu, baroku, romantyzmie czy modernizmie. Warto jednakże zaznaczyć, że groteska obca jest sztuce totalitarnej. Nie mieściła się ona ani w nazistowskim programie podporządkowującym kulturę ideologii skrajnego nacjonalizmu, ani w obrębie realizmu socjalistycznego, który przypisywał wszelkiej twórczości artystycznej cele propagandowe i użytkowe (GŁOWIŃSKI 1979: 13).

PL ISSN 1897–1415

Corneille określa groteskę jako *un étrange monstre, une galanterie extravagante,* pełną nieregularności. Określenie francuskiego pisarza świadczy o tym, że autor zdawał sobie sprawę z jej sprzeczności z zasadami klasycyzmu. W Anglii groteska pojawia się w *Raju utraconym* Johna Miltona (1667), a szerszy kontekst (ks. IV, w. 131–137) wskazuje, że angielski autor odnosił się do groteskowej dekoracji (SOKÓŁ 1973: 10). Inny problem związany z groteską można zauważyć w *commedia dell'arte,* o czym wspominał Diderot, gdy pisał o *commedia dell'arte* jako o „farsie doskonałej". W XVIII wieku we Francji i Anglii termin groteska zaczyna oznaczać 'śmieszny, wypaczony i nienaturalny' i zyskuje zabarwienie całkowicie negatywne. Rehabilitację pojęcia przynosi okres romantyzmu, w którym „groteskowy", podobnie jak „gotycki" staje się cechą innowacyjnej, ambitnej literatury. W literaturze romantycznej groteska staje się równoznaczna z tym co fantazyjne, dziwaczne, fantastyczne, ekscentryczne, osobliwe i niezwykłe. Określenie to jest wszechobecne lub często pojawia się w utworach europejskich i amerykańskich pisarzy XIX wieku, takich jak Wiktor Hugo, który odnosi groteskę do absolutnej wolności i odrzucenia wszelkich konwencji, Charles Baudelaire, poea łączący groteskę z karykatura i komizmem, Edgar Allan Poe, jeden z najbardziej znanych pisarzy groteski oraz co ważniejsze, teoretyk groteski oraz John Ruskin, Walter Scott i William Hazzlitt (SOKÓŁ 1973: 12–13).



Warto także zaznaczyć, że w obrębie literatury najczęstszym terenem funkcjonowania groteski pozostaje epika oraz dramat, chociaż w literaturze XX w. jest obecna we wszystkich rodzajach literackich, a jej rozpowszechnienie czy też ekspansja wzbudza zainteresowanie wśród teoretyków literatury, takich jak W. Kayser, L.B. Jennings czy J. M. Mann. Najciekawsze i trafne wydaje się ujęcie groteski przez Kaysera w *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), w szczególności jego przykłady z zakresu groteski romantycznej i ekspresjonistycznej, gdzie krytyk skupia się na jej XX–wiecznym aspekcie. Według badacza „groteskowość to świat, który został wyobcowany", a taki świat przedstawiony i wykreowany w sztuce budzi zdziwienie i jednocześnie lęk i trwogę z powodu jego zdeformowania, a w momencie gdy w przestrzeń realistyczną wkracza fantastyka, tworząc groteskową wizję świata i społeczeństwa, wówczas przestaje ona kierować się prawami logiki, sensu i rozumu (CUDAK, PYTASZ 2008: 118). Według Kaysera „upostaciowania groteski są grą z absurdem", a twórca dokonuje ich z potrzeby przezwyciężenia tego, co stanowi zagrożenie, niepokój w realnym świecie. Ze względu na złożoną

strukturę groteski, szczególnie w kontekście XX wieku, Kayser podaje jej cztery definicje. Według pierwszej z nich „groteska to wyobcowujący się świat” (KAYSER 1957: 198) i w tym ujęciu wzbudza ona w nas nie lęk przed śmiercią, lecz przed życiem. W tym miejscu autor zaznacza, że do groteski należy świat wyalienowujący się, a nie ten, który jest nam obcy od początku, jak na przykład świat baśni. Po drugie, groteska jest wytworem «Es», czyli nieosobowej siły, skojarzonej ze sferą „id” z teorii psychologicznej, która jest określona jako niesamowita i upiorna (SOKÓŁ 1973: 31–32). Według Kaysera, w wyobcowanym świecie człowiek traci wszelką orientację, a świat jawi się jako absurdalny. Po trzecie, niemiecki teoretyk stwierdza, że „kreacje groteski są grą z absurdem” (KAYSER 1975: 202). Według autora nieosobowa autonomiczna siła („Es”) pozbawia artystę jego wolności i zyskuje kontrolę nad jego umysłem. Jednakże, jeśli powiedzie się artystyczna twórczość, artysta zyskuje swobodę i pojawiają się w jego twórczości elementy komizmu i żartu. Zatem udane postępowanie artystyczne działa oczyszczająco, gdyż nasze lęki zostają wcielone w dzieło (SOKÓŁ 1973: 33). Na koniec, Kayser stwierdza, że groteska umożliwia wykluczenie czy raczej wyklęcie ze świata elementu demonicznego – ma ono uwolnić człowieka od lęków, sytuacji nieprzyjemnych, aczkolwiek nieokreślonych i ukrytych. Innymi słowy, ukształtowanie czegoś groteskowego jest próbą zaklęcia i okiełznania wszystkiego, co w świecie demoniczne (GŁOWIŃSKI 1979: 29).

W świetle wyżej przedstawionych cech, definicji groteski, jej tła historyczno-literackiego, a zwłaszcza w odniesieniu do XX-wiecznych teorii tego gatunku, warto przyjrzeć się dwudziestoleciu międzywojennemu i zbadać pewne istotne elementy i funkcje groteski na przykładzie wybranych utworów epickich i dramatycznych pisarzy polskich okresu 1918–1939. Niewątpliwie, począwszy od okresu międzywojennego aż do końca minionego stulecia, groteska stanowi składnik nurtu, który uobecnia się w twórczości wielu pisarzy jako środek artystycznego wyrazu i literackiej ekspresji lub też wyraz postawy społecznej i światopoglądowej. Obok tak znamienitych postaci świata literackiego, jak Stanisław Witkacy, Bruno Schultz i Witold Gombrowicz do czołowego grona pisarzy, poetów i dramaturgów tworzących w nurcie groteski zaliczyć można Bolesława Leśmiana, Sławomira Mrożka, Leszka Kołakowskiego, Mariana Pankowskiego, Andrzeja Kuśniewicza czy Kazimierza Truchanowskiego.



PL ISSN 1897–1415

W polskiej literaturze I połowy XX wieku groteska jest dominującym nurtem w twórczości pisarzy należących do kierunków awangardowych, którzy poszukują nowych, bardziej innowacyjnych sposobów opisów rzeczywistości, nurtów kreacjonistycznych i eksperymentalnych (CUDAK, PYTASZ 2008: 120). Niemniej jednak tych artystów nie zadowala już stworzenie efektu komicznego czy prześmiewczego, wyrażenia stosunku stwórcy do kreowanego świata, ponieważ ich celem jest ukazanie jego chaosu, absurdu, fantomiczności czy sztuczności. Jak zgodnie podkreśla większość polskich krytyków i literaturoznawców, m.in. Michał Głowiński, Jan Lechoń, Magdalena Nowotny-Szybi-stowa, Kajetan Mojsak, Włodzimierz Bolecki oraz Brygida Pawłowska-Jądrzyk, wśród polskich pisarzy i dramaturgów dwudziestolecia międzywojennego mistrzowsko posługujących się groteską na pierwszy plan wysuwają się Witold Gombrowicz, Bruno Schultz i Stanisław Ignacy Witkiewicz i to właśnie oni cieszą się niesłabnącą popularnością, a ich utwory są wciąż analizowane i interpretowane także w kontekście groteski. Jednakże, omawiając wybrane dzieła tych pisarzy, warto zwrócić uwagę na występowanie różnych, czasami odmiennych elementów i cech groteski w ich utworach, co odzwierciedlają różne podejścia i opinie tychże autorów dotyczące nie tylko samego gatunku literackiego, ale także literatury, sztuki oraz polityki i stosunków społeczno-kulturowych panujących w Polsce i Europie przed II wojną światową.



Witold Gombrowicz, najmłodszy spośród trzech wymienionych pisarzy, określał się mianem pierwszego egzystencjalisty polskiego z uwagi na to, że jego twórczość poruszała problematykę alienacji i zagubienia się jednostki w labiryncie konwencji, hamowania i zduszenia jej indywidualizmu wobec naporu masy (TYMIŃSKA 2012). Autor *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyku*, *Pornografii* i *Kosmosu* wychodził z założenia, że jednostka jest ograniczana i zniewalana przez powszechnie panująca Formę, czyli zbiór masek czy ról, a jedyną możliwością wyzwolenia się spod jej terroru było pozostanie niedojrzałym. Z drugiej strony pisarz twierdził, że Forma jest jedynym i wyłącznym sposobem egzystencji jednostki, dlatego też nie można się jej pozbyć, a jedynie ją oswoić. Te przeciwstawne poglądy Gombrowicza odzwierciedla ścieranie się sprzecznych jakości: piękno i brzydota, śmieszność i tragizm, powaga i komizm. Ponadto autor posługuje się narracją pierwszoplanową oraz łączy formy dziennika i pamiętnika, aby z jednej strony przybliżyć czytelnikowi postać głównego bohatera, a z drugiej strony zaprzeczyć autobiograficzności dzieła poprzez nierealność i absurd

PL ISSN 1897–1415

rozgrywających się wydarzeń (TYMIŃSKA 2012). Sytuacje, w które wplątuje Gombrowicz swoje postacie bywają sztucznie przesadzone czy organicznie przetworzone. Pisarz używa groteski w połączeniu z parodią, aby ośmieszyć ludzkie zachowania, zagląda wszędzie tam, gdzie można doświadczyć teatru życia codziennego i pragnie poprzez swoją literaturę wywalczyć sobie prawo do niedojrzałości (TYMIŃSKA 2012). Swoje przekonania wyraża w jednym z wywiadów:

> Dlaczego nie smakuje mi czysta poezja? Dlaczego? Czyż nie dla tych samych przyczyn, dla których nie smakuje mi cukier w stanie czystym? Cukier nadaje się do osładzania kawy ale nie do tego aby go jeść łyżką z talerza, jak kaszankę. W poezji czystej, wierszowanej, nadmiar męczy; nadmiar poezji, nadmiar poetycznych słów, nadmiar metafor, nadmiar sublimacji, nadmiar, wreszcie, kondensacji i oczyszczenia ze wszystkiego elementu anty-poetyckiego, co upodabnia wiersze do chemicznego produktu [GOMBROWICZ 1957: 341–342].

W rozmowie z Jerzym Jastrzębskim poświęconej między innymi analizie specyfiki i elementów groteskowych w twórczości Gombrowicza, w szczególności w jego najbardziej popularnej groteskowej powieści *Ferdydurke,* Andrzej Zawadzki w wywiadzie zatytułowanym „Zachwyca – nie zachwyca” zauważa, że w przeciwieństwie do Schulza, Witkacego ten autor wzoruje się na karnawałowej grotesce Rabelaisowskiej oraz odwołuje się do awanturniczych powieści pikarejskich, między innymi do Cervantesa, który, według krytyka, w postaci Don Kichota doskonale „stopił wzniosłość ze śmiesznością” (ZAWADZKI 1997: 264). Ci antenaci Gombrowicza, stwierdza Zawadzki, przemawiają silnie do polskiego pisarza, ukazując mu człowieka sprzecznego wewnętrznie, poddanego Formie (Pięknu, Mądrości, Sacrum), lecz też przeciw niej nieustannie zbuntowanemu, powtarzającemu wciąż swój Gest Śmiechu przeciw świętości wszelkich obrządków (ZAWADZKI 264). Warto także zauważyć, że w odróżnieniu od innych pisarzy posługujących się groteską, Gombrowicz dystansował się od satyry społeczno–politycznej, dlatego też obca mu była groteskowość charakterystyczna dla tego rodzaju tekstów, głównie karykaturalnych, celujących w konkretne osoby, a w zamian obecna była w jego utworach deformacja i śmieszność jako metafora ludzkiej kondycji (ZAWADZKI 1997: 264). W tym względzie pisarz wyróżnia się także innowacyjną wirtuozerią językową. Język *Ferdydurke* to nie tylko nowatorskie słownictwo, nowe związki frazeologiczne między wyrazami, lecz także sposób istnienia w świecie, znak przynależności społecznej, narzędzie samookreślenia i porządkowania rzeczywistości (ZAWADZKI 1997: 261). Brak autentyczności jednostek ludz-



PL ISSN 1897–1415

kich wyraża się w sztuczności języka przychodzącego z zewnątrz i będącego ośrodkiem utartych sloganów. To język staje się wyznacznikiem tego jak postrzegamy i odbieramy świat, jakich dokonujemy w nim podziałów oraz jakie związki zauważamy. Postacie w *Ferdydurke* posługują się językiem nierealistycznym, miejscami wręcz absurdalnie sztucznym, stanowiącym skondensowaną wersję mowy potocznej, w przeciwieństwie do narratora, który nieustannie analizuje i objaśnia znaczenia własnych, jak też cudzych wypowiedzi i czynów. Dlatego też w *Ferdydurke* stykają się dwie funkcje języka: wypowiedz może być aktem tworzenia i formowania rzeczywistości lub swobodną ekspresją „ja" albo aktem opisu i wyjaśniania świata oraz odbudowywania go systemami pojęciowymi (ZAWADZKI 1997: 262). Innowacyjność języka Gombrowicza odzwierciedla zmaganie autora z formą a forma w jego utworze otrzymuje specjalną terminologię; forma zdziecinniała otrzymuje nazwę „pupy", a wszelkie maski społeczne, konwenanse, zachowania zostają określone pojęciem „gęby".

Jak zauważa Włodzimierz BOLECKI (1996: 120), proza Gombrowicza należy do tych utworów II Rzeczypospolitej, których semantyka stanowiła największy problem dla odbiorców, w szczególności *Ferdydurke.* Niemniej jednak to właśnie ta powieść, w przeciwieństwie do utworów groteskowych innych autorów okresu międzywojennego „wabiła czytelników" i to w niej ogólnie dostępna czytelność jest fundamentalnym, chociaż także zawodnym składnikiem tej książki. Gombrowicz, w odróżnieniu do innych pisarzy tworzących w nurcie groteski, zwłaszcza Witkacego, przywiązywał wielką wagę do czytelności danego utworu i uważał, że taki tekst, mimo leksykalnych trudności i semantycznych zawiłości, powinien być dla odbiorcy atrakcyjny, powinien go wciągać i zachęcać do refleksji. Stąd też rola popularności, ogólnodostępności czy nawet stereotypowości prozy autora *Ferdydurke* (BOLECKI 1996: 123).

Jeśli chodzi o elementy i motywy groteskowe są one wszechobecne w twórczości Witolda Gombrowicza zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i języka, jak również wypełniają dzieła Brunona Schulza. Jednakowoż u tego drugiego pisarza groteskowość ma zupełnie inne, na wskroś oryginalne oblicze i jest nierozerwalnie związana z mitologizacją, poetyką mityzacji rzeczywistości, elementami nadrealizmu, kreacjonizmu, przedstawieniem świata baśniowo–fantastycznego, posługiwaniem się bogatą metaforą, symboliką oraz podkreśleniem relatywizmu czasowo-przestrzennego. Co ciekawsze, wszystkie te cechy groteskowości wy-



PL ISSN 1897–1415

stępujące w tekstach Schulza mogą być odczytywane nie tylko na poziomie czysto literackim, ale również malarsko–plastycznym, ponieważ pisarz posiadał ogromną wiedzę z zakresu tych dziedzin sztuki.

Opowiadania Brunona Schulza, składające się na *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą,* tworzą, pomimo pozornego labiryntu strukturalnego, dość spójny obraz powolnego, stopniowego, lecz nieuchronnego odchodzenia starego porządku świata, który autor utożsamiał z postaciami ojca Jakuba oraz cioci Adeli (TYMIŃSKA 2012). To właśnie cechy i zachowanie tych dwóch głównych bohaterów wykazują istnienie groteski w prozie Schulza. Jakub, główny protagonista utworu, to postać, której najwięcej miejsca poświęca narrator, jest porównany do proroka, uświęcony i zmitologizowany, ulega licznym metamorfozom i deformacjom, ukazana jest jego postępująca choroba psychiczna i szaleństwo. Na szczególną uwagę zasługuje przedstawienie przez autora metaforycznego, niezwykle rozbudowanego obrazu śmierci ojca, który trafia do tytułowego Sanatorium pod Klepsydrą, w którym czas i przestrzeń stają się pojęciami relatywnymi, czysto subiektywnymi i alogicznymi. Tak innowacyjne i niekonwencjonalne ukazanie kresu ludzkiego życia to nic innego jak Schulzowska próba zatrzymania ojca przy życiu, powstrzymania a nawet odwrócenia postępującego procesu ludzkiego umierania. Na kartkach dzieła pisarza czas ma wymiar względny, spowalnia on bohaterów, usypia i odrealnia (TYMIŃSKA 2012). Rzeczywistość oniryczna, przedstawiająca odchodzenie ojca Jakuba, stapia się z opisem procesu absurdalnej metamorfozy bohatera, bowiem jego śmierć jest wielokrotnym przepoczwarzeniem się w elementy domu, ostatnie tchnienia mężczyzny kryją się w palcie, a uśmiechy we wzorze na tapecie. Podobnym zjawiskom przepoczwarzenia ulega przestrzeń, przedmioty i zjawiska atmosferyczne, które są animizowane, a ich działania irracjonalne.



W prozie Schulza szczególna rola przypada także kobietom – to one wypełniają erotyczny świat utworu, kipią materią i są mocno osadzone w rzeczywistości, co z jednej strony przeraża, a z drugiej – fascynuje i intryguje pisarza. Spośród wszystkich bohaterek najwyraźniej zarysowuje się postać Adeli, będącej głównym oponentem Ojca – biblijnego proroka – która sukcesywnie niszczy i rujnuje wszelkie alchemiczne i metafizyczne teorie i doświadczenia głównego bohatera. Poprzez zestawienie tych dwóch postaci, opisanie ich walki w sferze duchowej, jak i materialnej Schulz ukazuje proces zakrzywiania i deformacji rzeczywistości posługu-

PL ISSN 1897–1415

jąc się nierzadko terminologią naukową (TYMIŃSKA 2012). Mamy tu do czynienia z kontrastem języka i treści, do opisu którego został użyty, natomiast język jest również czynnikiem wyznaczającym granicę między światem męskim, utożsamianym z duchowością, mitologizacją, patriarchatem:

> Mój ojciec wyrastał nagle nad tymi grupami kupczących… i gromił z wysoka bałwochwalców potężnym słowem […]. Gdy ojciec mój, przerażony ohydą grzechu, wrastał gniewem swych gestów w grozę krajobrazu, w dole beztroski lud Baala oddawał się wyuzdanej wesołości (SCHULZ 1985: 62)

Ten kontrast, objawiający się groteskowością jak również nieprzejrzystością, ukazujący magiczność, niezwykłość a jednocześnie grozę świata przedstawionego, niewątpliwie imponuje i uderza bogactwem metafor konstrukcji zdaniowych, zwłaszcza użyciem wyszukanych słów i zwrotów zbliżonych do specjalisty-cznego języka naukowego oraz oryginalnością zastosowanych symboli, nowatorskich przenośni, hiperboli, motywów mitycznych i magicznych. W obrębie wykładników tekstowych poetyki formułowanej prozy Brunona Schulza na szczególna uwagę zasługują: wypowiedzi metanarracyjne („Gniewny opisywałem […] tę rzecz nie do opisania, której żadne słowo, żaden obraz […] nie mógł dorównać”) (SCHULZ 163), powtórzenia („paroksyzm szaleństwa”, „czas jest oszalały” (SCHULZ 1985: 102), pustka balkonów”, „pustka wieczorów” (SCHULZ 1985: 138), technika nazywania nienazywanego (peryfrazy, operacje metajęzykowe, stwierdzenia o ekspresyjnej bezsilności języka), metafory i katachrezy (nazywanie nieznanego przez znane) oraz porównania (porównania homeryckie, porównania osób i sytuacji fabularnych do postaci i zdarzeń mitologiczno-biblijnych) (BOLECKI 1996: 287–288).



Niezwykła metaforyka, plastyczność i malarskość dzieł Brunona Schulza dobrze koreluje z utworami Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego udział w kształtowaniu groteski i jej eksperymentowaniu trudno przecenić. Podobnie jak Schulz, Witkacy wyrażał ogromny niepokój wobec gwałtownych zmian społeczno-politycznych, zacho-dzących głównie w Polsce i Europie w okresie międzywojennym, ubolewając nad stopniowym wymieraniem starego świata i odchodzącymi wraz z nim wartościami i tradycjami. Katastroficzna wizja społeczeństwa, stworzona nie tylko przez Witkacego, ale także wielu innych wybitnych polskich pisarzy dwudziestolecia międzywojennego, m.in. Czesława Miłosza, Schulza, Brunona Jasieńskiego, wspomnianego w utworach właśnie tego pisarza i dramaturga nabiera ona szczególnej wymowy. Katastrofizm Witkacego ma wymiar groteskowy, łączy absurd, nierzad-

ko elementy makabryczne, lecz głównie nosi znamiona satyry, pastiszu, parodii, karykatury, na poziomie świata przedstawionego, a przede wszystkim ujawnia się w sferze językowej. W przeciwieństwa do Witolda Gombrowicza, autorowi *Szewców*, *Pożegnania jesieni* czy *W małym dworku*, bliska była satyra społeczno-polityczna, kierująca swe ostrze przeciwko tak konkretnym osobom, jak systemom i ustrojom.

Spośród różnorodnych elementów groteski wszechobecnych w dziełach Witkacego na szczególną uwagę zasługuje jej aspekt językowy, stanowiący kunszt warsztatu pisarskiego artysty oraz odzwierciedlający nowatorskość autora na skalę europejską. Język utworów Witkacego, zwłaszcza jego dramatów, spełnia wiele funkcji. W dramacie *Szewcy* stanowi on istotny element budowania groteski, a ponadto przesycony wulgaryzmami jest także zewnętrznym objawem utraty zasad i reguł. Oprócz tego język Witkacego jest narzędziem, za pomocą którego autor opisuje i charakteryzuje osoby oraz dokonuje oceny kolejnych ustrojów, zmieniających się w każdym akcie. Postacie dramatu posługują się innym słownictwem, które staje się czynnikiem różnicującym. Na przykład Księżna, która pojawia się w II akcie przynosząc sprawunki, używa języka pełnego kokieterii i zdrobnień, a z kolei Sajetan Tempe, używa elementów różnych stylów, w zależności od sytuacji, w jakiej się znajduje, lub od roli jaką wypełnia – kiedy po objęciu władzy cierpiał z powodu braku idei, mówił językiem gwarowym, natomiast gdy rozprawiał o filozofii, posługiwał się wyszukanym słownictwem, łączącym naukowe terminy, przekleństwa i wyrazy wzruszenia.



Odnosząc się do osobliwości leksykalnych języka Stanisława Ignacego Witkiewicza, Magdalena Nowotny–Szybistowa zwraca uwagę na innowacyjność, markę eksperymentalnego, mistrzowskiego języka pisarza, i stwierdza, że:

> […] zaprezentował on czytelnikom oprócz treści ideowych także własną wizję języka artystycznego, własną filozofię języka, co przejawiało się zarówno przedmiotowo w tworzeniu neologizmów, jak również podmiotowo w wyrażanych wprost do czytelnika sądach o języku wkomponowanych w narrację powieściową czy dialog dramatyczny. […]. [NOWOTNY–SZYBISTOWA 1973: 5–6]

W kontekście wybranych utworów Witkacego (m.in. *Szewców, Pożegnania jesieni, Nienasycenia*), autorka szczegółowo analizuje takie terminy stylistyczne i gramatyczne jak innowacje, neologizmy absolutne (np. „glątwa"), neologizmy słowotwórcze (m.in. „rozczulnik", bydlądynka" czy „mordofon"), neologizmy oparte na przyswojonych wyrazach obcych, pożyczki oraz kalki językowe

(np. „zwykłomądr” czy myślociąg”) jako parodiowanie lub ironiczne naśladownictwo wszelkich nowoczesnych wtedy poczynań językowych (NOWOTNY–SZYBISTOWA 10–11).

Analizując dzieła Witkacego, zwłaszcza dramat *Szewcy,* szczególnie interesujące studium językoznawcze i wizjonerską próbą odtworzenia przemian i napięć społeczno–politycznych i artystyczno-kulturowych w Polsce okresu międzywojennego, warto poświęcić miejsce niektórym neologizmom, które przykuwają uwagę tak czytelnika jak i widza, zmuszając go do zastanowienia się nad sensem takich a nie innych powiązań językowych. Magdalena Nowotny-Szybistowa uważa, że bogactwo ilościowe i różnorodność stylistyczna owych środków językowych wynika z niechęci Witkacego do automatyzmu, do języka pospolitego, który, zdaniem pisarza, nie wnosi niczego nowego, jest używany odruchowo, bezmyślnie. Badaczka językowej warstwy tekstu jest zdania, że udziwnione nowe słownictwo nie pozwala bezwiednie się po nim prześliznąć, zwraca na siebie uwagę zestawieniem elementów budujących wyraz (często są to bowiem złożenia, zrosty) lub całą frazą – każe szukać tego jedynego, niepowtarzalnego, zasadniczego sensu (NOWOTNY–SZYBI-STOWA 1973: 9). Witkacy wychodził z założenia, że język się zużywa, traci znaczenia, ponieważ jest za bardzo uzależniony od semantyki realizmu. Aby eksperymentować, odnaleźć nowe formy autor za wszelką cenę powinien próbować złamać stereotypowe skojarzenia, zerwać ze schematyzmem w leksyce, powinien tworzyć nowy język i nadawać jego elementom nowe sensy, nieustannie eksperymentować. Jak zauważa Nowotny–Szybistowa:



> Zderzanie się w warstwie językowej neologizmów i słów potocznych, znaczeń znanych i znaczeń nowych uzyskanych przez kontrastowe zestawienia, natomiast w planie treści zderzanie się elementów z pozornie bezsensownymi elementami kontrakcji mają powodować „eksplozje semantyczne, w wyniku których objawi się nam, być może zarys Czystej Formy. […] W tej samej funkcji występują też cudzysłowy, komentarze, dygresje, wykrzykniki, nawiasy, wszelkie uwagi autotematyczne – zmieniające stosunki semantyczne pomiędzy elementami tekstu [NOWOTNY–SZYBISTOWA 1973 32].

W dramacie *Szewcy* można odnaleźć wiele urozmaiconych przekleństw, barwnych, obraźliwych wulgaryzmów, które Witkacy zestawił w sposób świadczący o jego talencie i inwencji, np. „dziamdzia jej zafatrany glamzoń” wypowiadane przez Sajetana (WITKACY 1972: 541), „jasna lafiryndo”, „kreczkawa blamflondrygo” – określenia Księżnej wypowiadane przez Czeladnika (WITKACY 1972: 582) oraz „Wstać mi tu w tej chwili do tego całego burdygielu, skorkowa-

PL ISSN 1897–1415

ciały, spurwiały mózgu", „Stul pysk chamie, bo się wyrzygam z niesmaku" – płynące z ust Księżnej (WITKACY 1972: 573) – osoby prowokacyjnej i perwersyjnej.

Na oddzielną analizę zasługują nazwiska bohaterów, zbudowane tak, by nasuwały wulgarne, obsceniczne skojarzenia, jak np. prokurator Robert, który nosi nazwisko Scurvy, co jednoznacznie nasuwa czytelnikowi konotację z określeniem używanym w języku marginesu społecznego (w j. angielskim oznacza „szkorbut", ale także „podły, nikczemny"), natomiast Księżna opatrzona została nazwiskiem Zbereznicka, co sugeruje jej charakter (swoboda w zachowaniu, demonstracja swej seksualności).

Odnosząc się do języka jako przedmiotu refleksji, autorka *Osobliwości leksykalnych* zwraca uwagę na częste używanie przez Witkacego wyrazów „wstydliwych" i „wstrętnych" jako komentarza o charakterze absurdalnej zabawy, grymasu stylistycznego, żartu, dowcipu czy autoironii oraz jako ukazanie dystansu autora wobec języka oraz czytelnika (NOWOTNY–SZYBISTOWA 1973: 24). Co ciekawsze, często wyrażenia nacechowane okropnością odnoszą się do wyrazów z kręgu żargonu naukowego lub filozoficznego. Taką funkcję spełniają przydawki „okropne", „ohydne", „paskudne", np.: „Przedwieczna («przedustawna» co za okropne słowo!). harmonia absolutnej doskonałości objęła cały świat (WITKACY... 230). Jest to dobry przykład narracji przerywanej dygresją lub też komentarzem autora dotyczącym wrażeń słów użytych do opisu przedstawionej sceny, o charakterze destrukcyjnym i ironicznym.

*Szewcy*, podobnie jak inne utwory dramatyczne, Witkacy stworzył z dbałością o każde słowo, ponieważ był zdania, że język jest tworzywem, z którym należy eksperymentować. Powołując się na Lecha Sokoła, Lesław Eustachiewicz, zaznaczył, że w tym dramacie „najbardziej doskonale został ukształtowany absurd w języku Witkacego, przy czym najostrzejsze efekty występują w neologizmach, przekleństwach i zwrotach pseudonaukowych" (EUSTACHIEWICZ 1994: 67). Mistrzostwo i wirtuozeria językowa Witkacego tkwi w jego odwadze w posługiwaniu się eksperymentem językowym, łamaniu ustalonych schematów, skojarzeń. Autor *Szewców* stworzył dzieła, w szczególności wyżej wymieniony dramat, które niewątpliwie pobudzają publiczność do zastanowienia się nad sensem słów. Lesław Eustachiewicz, podsumowując rozważania na temat języka dramatopisarza, stwierdza:

> Język jest spoiwem, który [...] łączy przeciwstawne żywioły wyobraźni artystycznej – groteskę z thrillerem (dreszczowcem), komizm z wulgarnością, przenikliwość filozofa z wizjami makabrycznymi. Harmonie i dysonanse podpo-



PL ISSN 1897–1415

> rządkowane są przy tym nadrzędnemu prawu gry. [...] Świat nienasyconej wyobraźni Witkacego jest snem jak życie u Calderona, jest teatrem jak u Szekspira, ale teatrem marionetek i cieni, jest wreszcie zawsze i wszędzie grą, ale najczęściej brudną grą, grą nie fair [EUSTACHIEWICZ 1994: 67].

Na podstawie dość skrótowej analizy wybranych utworów wszystkich wyżej wymienionych pisarzy można już zauważyć różnorodność i bogactwo elementów groteskowych tak w sferze stylistycznej, narracyjnej, jak i językowej poszczególnych autorów. Co ciekawe, w okresie dwudziestolecia międzywojennego wszyscy trzej artyści utrzymywali ze sobą korespondencję i wzajemnie się inspirowali, np. SCHULZ ilustrował pierwsze wydanie *Ferdydurke*, natomiast z Witkacym polemizował w listach otwartych, zachowała się także korespondencja między Gombrowiczem i Schulzem. Recepcja dzieł omówionych pisarzy sięga poza dwudziestolecie, w którym debiutowali, tworzyli i eksperymentowali, stając się tym samym wizytówkami swojej epoki literackiej. Gombrowicz, SCHULZ i Witkacy utrwalili poetykę groteski, która na stałe zagościła w literaturze i sztuce polskiej oraz znacznie wpłynęli na kształtowanie się tego gatunku po II wojnie światowej w Europie i na świecie.

## BIBLIOGRAFIA



BOLECKI W. (1996), *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, SCHULZ i inni. Studium z poetyki historycznej,* Universitas, Kraków.

CUDAK R. PYTASZ M. (2008), *Słownik wiedzy o literaturze*, Videograf II, Katowice.

EUSTACHIEWICZ L. (1994), *„Szewcy" Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Warszawa.

GŁOWIŃSKI M. (1979), *Groteska,* Wydawnictwo: słowo/ obraz terytoria, Gdańsk.

GOMBROWICZ W. (1957), *Dzienniki 1953–1956, Uzupełnienie,* Paryż.

GOMBROWICZ W. (1997), *Ferdydurke. Lekcja literatury z Jerzym Jastrzębskim i Andrzejem Zawadzkim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

KAYSER W. (1957), *Das Groteske. Seine Gestaltung in malerei und Dichtung,* Olenburg, przeł. K. Kuzmaniecki, Warszawa 1956.

NOWOTNY–SZYBISTOWA M. (1973), *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza,* Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław.

SCHULZ B. (1985), *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

SOKÓŁ L. (1973), *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza,* Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław.

TYMIŃSKA M. (17 Maj 2012), *Groteskowe dwudziestolecie – Witkacy, Gombrowicz i Schultz.* http:// jpilsudski.org/ artykuly –ii–rzeczpospolita–dwudziestolecie –miedzywojnie/ kultura– sztuka–literatura/ item/ 1293– groteskowe–dwu dziestolecie –witkacy–Gombrowicz –i– SCHULZ (DOA 2.05.2013)

WITKACY S.I. (1972), *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

WITKACY S.L. (2010), *Pożegnanie jesieni,* Prószyński i S-ka, Warszawa.

## Various forms of grotesque in Polish literature of the interwar period

The aim of this article is to discuss and analyse the meaning and various forms of grotesque in Polish literature of the interwar period. The author of the paper would like to focus on the use of grotesque by such Polish modernist writers and playwrights as Witold Gombrowicz, Bruno SCHULZ and Stanisław Ignacy Witkiewicz. The article aims at examining different forms of this literary genre (humour, parody, absurd), especially its linguistic aspects and at showing their similarities and differences. In the scrutiny of grotesque the author of the paper will refer to various critical schools and approaches in Poland, particularly the contemporary literary and linguistic studies.



**Słowa kluczowe:** groteska, literatura polska okresu międzywojennego, W. Gombrowicz, B. Schultz, I. Witkiewicz

**Keywords:** grotesque, inter–war Polish literature, W. Gombrowicz, B. Schultz, I. Witkiewicz

PL ISSN 1897–1415